

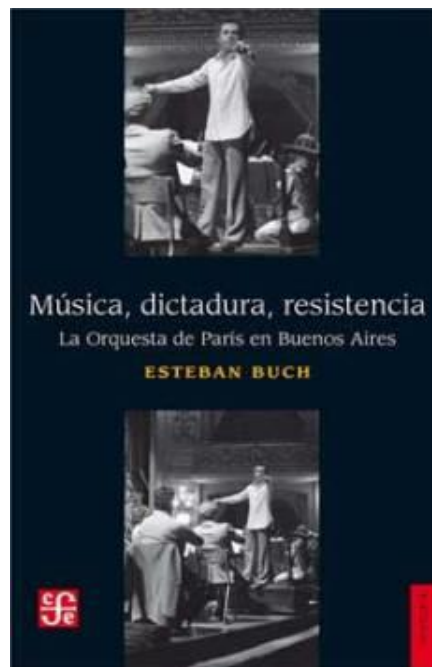


Estudios de Teoría Literaria
Revista digital: artes, letras y humanidades

Año 6, Nro. 11, marzo 2017

Facultad de Humanidades / UNMDP, ISSN 2313-9676

Esteban Buch
Música, dictadura, resistencia
La Orquesta de París en Buenos Aires
 Ciudad Autónoma de Buenos Aires
 Fondo de Cultura Económica
 2016
 301 pp.



Estefanía Di Meglio¹

Recibido: 01/02/2017

Aceptado: 15/02/2017

En 1980, en el contexto de la dictadura más sangrienta de la historia de la nación, la Orquesta de París visita Argentina. ¿Cuál es el lugar que ocupa la música cuando alrededor no hay más que muerte, desapariciones y terror? ¿Qué postura adoptan los músicos ante la idea de presentarse en un país dominado por el horror? ¿Cómo se debe responder a esta pregunta cuando los integrantes de la Orquesta tienen opiniones divididas? Estos simples interrogantes dan cuenta de que

la cultura no es un campo alejado de lo político y que no es tampoco homogéneo. El concierto brindado por la Orquesta de París en Buenos Aires, así como sus instancias previas y posteriores son analizados en detalle por el historiador y musicólogo Esteban Buch en su último libro. Mezcla de historiografía y memoria, y a la vez dentro de ésta, amalgama de memoria individual y colectiva, la investigación reconstruye parte de la historia para así dotarla de sentidos siempre abiertos.

Al igual que en otras de sus investigaciones, el autor estructura su estudio sobre la base de las complejas relaciones entre música y política en contextos en

¹ Profesora y Licenciada en Letras (UNMDP). Estudiante de las carreras de Maestría en Letras Hispánicas y Doctorado en Letras (UNMDP). Contacto: estefaniadimeglio@gmail.com

los que esa política ha generado traumas históricos en el plano de lo individual y lo social. Como si de una partitura musical se tratara, el libro se divide en tres tiempos: “Una semana”, “Dos horas”, “Treinta y cinco años” son las tres partes que lo componen, anteceditas por un prólogo a cargo del autor en el que expone su objeto de estudio y su estructura.

El primer capítulo, “Una semana”, adentra en toda la etapa previa al concierto de la Orquesta de París en Buenos Aires, el día 16 de julio de 1980. La pregunta obligada es cuál fue la postura que asumieron los integrantes de la Orquesta ante el hecho de venir a un país dominado por un sistema represivo. La respuesta no es tan sencilla, en tanto que las actitudes pueden ser variadas y en cuanto que la Orquesta, como todo grupo humano, fue heterogénea al momento de expresar sus ideas. En efecto, algunos de los músicos sostenían que los artistas no debían opinar de política, mientras que otros, en una postura diametralmente opuesta, no querían viajar, movidos por el temor de que la visita fuera interpretada como un apoyo implícito al gobierno, aunque finalmente todos participaron en la gira. Una vez en el país, ciertos músicos decidieron visitar a las Madres de Plaza de Mayo, situación reconstruida por Buch a través de entrevistas con los involucrados. Inclusive, después del último concierto en Argentina se dirigieron a la redacción del *Buenos Aires Herald* para “hacer pública su decisión de no participar de recepciones oficiales durante su estadía en Argentina, en signo de protesta por los artistas desaparecidos” (76-7).

En un plano más amplio, el autor pone de relieve las relaciones diplomáticas entre Argentina y Francia. Existía una

tirantez entre ambos países desde 1977, dada por el secuestro de las monjas francesas a manos de los dictadores, tensión que llegó a su clímax cuando París se sumó a las denuncias por violaciones a los derechos humanos en Argentina, en vísperas del Campeonato Mundial de Fútbol disputado en el país en 1978. En un plano más individual, el director de la orquesta, Daniel Barenboim, mostraba una relación no menos particular con Argentina: nacido en este país, a sus 9 años emigró a Israel, “siendo técnicamente un desertor del servicio militar” (26). De allí que su temor a ser arrestado durante la gira no fuera infundado.

Las “Dos horas” que duró el concierto y en el cual se ejecutó la *Quinta sinfonía* de Mahler el día 16 de julio dan título al segundo capítulo, que comienza con la advertencia difundida por la Asociación Internacional de Defensa de los Artistas Víctimas de la Represión en el Mundo (AIDA) pocos días antes de la presentación y con motivo ostensible de ella: “No tocar música para cubrir el silencio de la muerte” (93). Por este motivo, Buch despliega los diferentes sentidos del silencio: Desde el hecho de que el militar lo utilizó como mecanismo, hasta la mención de la consigna colgada del Obelisco “El silencio es salud”, pasando tanto por el silencio de los secuestrados al ser torturados como por las elipsis y omisiones de los integrantes del sistema sobre el plan de inteligencia y represión, un mutismo a medias que generó ambigüedad como base propulsora y diseminadora del terror en el seno de lo social. El autor esgrime que la imagen del silencio de la música como correlato del mutismo sobre las muertes tiene su correspondencia con la frase de Theodor Adorno, una frase que

ciertamente produjo sus ecos y continúa resonando: “Escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie”. Claro que Adorno no tenía afanes de literalidad con semejante sentencia. Su significado rondaba, más bien, la contundencia de un trauma histórico que restaba palabras al lenguaje cotidiano. Y aquí, la pregunta: Cómo escribir, con qué lenguaje (un lenguaje, además, violentado por la dimensión de la violencia), qué palabras usar para dar cuenta del horror. De la reflexión de Adorno, Buch pasa al análisis que aquél hace de la *Quinta sinfonía* de Mahler. Y a propósito de ésta, establece una homología entre el contenido de la obra y la situación social y política del lugar en el que está siendo ejecutada: El primer movimiento de la sinfonía, la *trauermarch*, que se traduce por “marcha fúnebre” pero que literalmente sería “marcha de duelo”, se corresponde con la situación de la muerte imperante o, quizá, con el duelo imposible ante la ausencia del cuerpo de los desaparecidos. De igual manera, Buch analiza los tópicos que más pueden sugerir una significación política: El militar, el fúnebre, el del pueblo y el de la apoteosis. Ahora bien, que ellos estén presentes en la obra no quiere necesariamente decir que así los capte o interprete el público receptor. En efecto, Buch recalca en esto en reiteradas oportunidades a lo largo de su libro: “el análisis de los tópicos y de la estructura narrativa no garantiza que ellos están presentes en la experiencia de cada oyente” (115). Sin ir más lejos, en las entrevistas que realiza, “ningún espectador menciona a los desaparecidos como elemento del contexto, ni mucho menos de la significación de la sinfonía” (165).

En este mismo capítulo, se informa sobre la mala prensa que tuvo la Orquesta de París en el Buenos Aires dictatorial: el entonces director del Teatro Colón, un integrante de la institución castrense, denunció en conferencia de prensa la participación de los músicos franceses en la denominada (por los militares y sus aliados) “campana antiargentina”. Buch estudia en detalle las repercusiones de estos hechos en los medios gráficos, televisivos y radiales, tomando los textos publicados por esos días. Junto con esto, la denuncia de que se manipula información se convierte en uno de los aspectos que reaparecen en el texto. Por otra parte, advierte que el día anterior a la función, el crítico César Magrini, aliado del régimen, propuso no aplaudir a la orquesta luego del concierto, como represalia. En este marco, el autor se pregunta cómo se interpretan los aplausos que sí existieron (ignorando a sabiendas o no la propuesta del crítico), las ovaciones y los pedidos de besos de la gente. Responderá este interrogante, no sin una fuerte carga emotiva, en el último capítulo.

“Treinta y cinco años” da nombre al apartado final. Este número hace referencia al lapso transcurrido luego de aquel 16 de julio de 1980. Desde el comienzo, un rasgo gramatical imprime el tono autobiográfico de esta tercera parte: se produce un paso a la primera persona del singular. En tal punto, el libro deviene una autobiografía de la memoria que se presenta como modelo ejemplar de la apuesta por la validez del recuerdo —aún del recuerdo que roza la fantasía—. El autor comienza narrando su experiencia y sus gustos musicales. Asimismo, agrega un dato no menor, que permite diferenciar las dos primeras partes de esta última del

libro, y es que él no estuvo en el concierto de Barembain que estudió en los capítulos anteriores. En cambio, sí asistió a un recital y escuchó innumerables veces una de las canciones –su favorita– que dará motivo a este capítulo: “Canción de Alicia en el país” de Serú Girán. Respecto del recital, rescata, por un lado, que en el entorno hostil de la dictadura, no solo desaparecedora sino también disciplinadora de cuerpos, aquél constituyó una práctica generadora de actos de resistencia o, al menos, de puntos de fuga: a los concurrentes les permitió bailar, socializar, reunirse entre ellos; prácticas tan simples pero no siempre posibles en el marco de un régimen militar. Por otra parte, en relación con la canción, se trata de un discurso crítico que, como tantos otros (como el de la literatura por ejemplo) moduló su denuncia bajo el tono de la alegoría, ora como forma de sortear la censura, ora como rasgo de época. Dentro de las lecturas posibles, Buch aventura interpretaciones no canónicas de la canción de Serú Girán: El texto no solamente a la manera de crítica de la dictadura sino como la manifestación del malestar de una época (197). Confiesa asimismo que la canción se convierte en clave de su biografía amorosa, musical y política. En cuanto a lo primero, su novia de aquel entonces se llamaba Alicia y siempre escuchaban juntos este tema. No obstante, treinta y cinco años después, Alicia le dijo que no recordaba haber escuchado jamás esa canción con él. Sin lugar a dudas, en la anécdota memoria y recuerdo emergen con todos sus límites y potencialidades. Buch analiza esto como analogía paradigmática del problema del historiador.

En este mismo capítulo estudia las resonancias de Mahler en la pieza musical *Diez marchas para malograr la victoria* de Mauricio Kagel. Nuevamente surge la historia personal de Buch, junto con su memoria: Su padre le ha dado clases de alemán al compositor y director de orquesta. Además, establece una distinción bien funcional al análisis, diferenciando los distintos matices de los conceptos de resistencia, disidencia, oposición, disenso, rechazo, recusación, refutación, impugnación, protesta y crítica. Señala que todos tienen sus limitaciones, de manera que resultaría más eficaz conservar “el mínimo denominador común: la palabra no (...). Decirle no a la barbarie, allí reside la ética del arte en tiempos de dictadura” (249). Se trataría de esgrimir la voluntad de objetar al nazismo, al autoritarismo, a la dictadura, a la violencia.

En esta apuesta a la memoria individual, sostenida en todo el libro pero exacerbada empíricamente en la última parte, el autor interpela a los “jóvenes de ayer”, quien según él

deben hacerle un lugar a su memoria individual sin creer que por haber estado allí saben más que los jóvenes de hoy, quienes a su vez, lejos de encarnar una posición objetiva, estudian aquellos años a partir de su propia subjetividad, de su propia memoria familiar y de la memoria colectiva modulada por actores diversos, entre ellos el Estado (251).

Recién al final del libro Buch hace un *racconto* de cómo llegó a su objeto de estudio. Y también solo al final confiesa que se da cuenta de que la ovación a la

Orquesta de París de aquel día no tenía un carácter político. Pero qué interés tiene esto, si la música se convirtió en un mecanismo de oxigenación, en un punto de fuga en medio de la noche más oscura del país.

Las agudas miradas del investigador en historia y del músico se conjugan para mostrar una perspectiva singular cargada de erudición, que se refleja aun en las “Fuentes y bibliografía” consignadas al final, en las que se enumeran los archivos consultados, las fuentes orales o entrevistas, la prensa y, en la bibliografía propiamente dicha se establece la distinción entre material referido, por un lado a “Argentina, dictaduras, política” y a “Músicas, artes, estética”, por el otro. El libro se complementa con un índice onomástico.

Al momento de hacer un balance, hay que decir que el libro significa un aporte en cuanto que investiga un hecho no estudiado, como lo es la visita de la Orquesta de París en 1980. Este suceso funciona como la metonimia, que desde la particularidad, ilumina otros hechos similares y los procesos más amplios en los que ellos se encuadran. Pero el texto es un aporte no solo por lo que dice, sino también por cómo lo dice: Cuando en la academia todavía pesan (se lo reconozca o no) ciertas premisas de objetividad, relegando cuestiones como la memoria a otros ámbitos, el autor hace una reivindicación de ella. Apuesta a la memoria colectiva (a propósito, Buch realiza una gran cantidad de entrevistas a músicos y a público presente aquella noche), así como a la individual, reconociendo, incluso, las “fallas” que dan base a algunos de sus recuerdos.

El texto es una invitación a reivindicar la memoria a pesar de sus fallidos. Y, sobre todo, a encontrar sentido en sus trampas: En los silencios, en las contradicciones y en los falsos recuerdos, en los huecos, en fin, de un discurso que muchas veces se funda en el deseo de lo que se quiso que fuera, pero que no lo fue. Por último, nos invita a pensar en el poder (de resistencia, de oposición, de negación, de decir “no”) que tiene la música y, por extensión, la cultura. Mucho o poco, grande o pequeño, ese poder siempre está en ella, forma parte de su esencia.